Интервью Ларри Макэффри с Дэвидом Фостер Уоллесом

Дэвид Фостер Уоллес
Ларри Макэффри

SHOUT
SHARE
IT

- Интервью Ларри Макэффри с Дэвидом Фостер Уоллесом
  -
  -

Интервью Ларри Макэффри с Дэвидом Фостер Уоллесом

Larry McCaffery
DavidFosterWallace

Ларри Макэффри: Многие сочтут твое эссе, следующее после этого интервью, апологией телевидения. Что ты ответишь на известную критику, что телевидение пестует отношения с иллюзиями или симуляциями реальных людей (Рейган может быть тому квинтэссециальным примером)?

Дэвид Фостер Уоллес: Это попытка внятного диагноза, не апология. Отношения американских телезрителей с ТВ, по сути, легкомысленные и зависимые, как и все отношения, основанные на соблазне. Но это едва ли новости. А вот что редко признается — как сложны и гениальны соблазны ТВ. Редко признается, что отношения зрителей с ТВ, хотя и заниженного качества, переплетенные и глубокие. Писателям постарше легче просто поныть о гегемонии ТВ на рынке искусства США, сказать, что мир скатился в ад, пожать плечами и поставить точку. Но, по-моему, молодые писатели должны себе более глубокий анализ, почему ТВ стало такой доминирующей силой, влияющей на сознание людей, хотя бы только потому, что мы — те, кто младше сорока — провели всю сознательную жизнь, будучи «частью» теле-аудитории.

ЛМ: Телевидение, может, сложнее, чем осознает большинство, но при этом оно, кажется, редко пытается «бросить вызов» или «потревожить» свою аудиторию, чего тебе, судя по статье, хотелось бы. Это вызов и боль заставляют тебя работать «серьезней», чем большинство телешоу?

ДФВ: У меня был учитель, который мне очень нравился, он любил говорить, что дело хорошей литературы — успокоить встревоженного и потревожить успокоенного. Пожалуй, цель большей части серьезной литературы — дать читателю, который, как и все мы, прозябает в одиночестве в собственном черепе, воображаемый допуск в других людей. Так как неизбежная часть человеческого бытия — страдание, то отчасти то, зачем мы, люди, приходим к искусству — переживание страдания, обязательно чужого, то есть скорее «обобщение» страдания. Что скажешь, я не глупости говорю? В реальном мире мы все страдаем в одиночку; истинное сострадание невозможно. Но если художественное произведение позволит нам воображаемо идентифицировать себя

с болью персонажа, мы сможем легче идентифицировать других с собой. Это полезно, это искупляет; мы становимся не такими одинокими в глубине души. По-моему, все вот так просто. И теперь понятно, что ТВ, популярное кино и большинство видов «низкого» искусства — «низкое» тут означает, что первичная цель такого искусства просто заработать денег — так прибыльны потому, что они знают: аудитория предпочитает 100-процентное удовольствие, а не реальность, которая состоит на 49 процентов из удовольствия и на 51 процент из боли. Тогда как «серьезное» искусство, которое не нацелено в первую очередь получить от вас деньги, склонно больше доставлять дискомфорт, или заставляет прикладывать немало усилий, чтобы прочувствовать его удовольствия, так же, как в реальной жизни, где настоящее удовольствие обычно побочный продукт тяжелого труда и дискомфорта. Так что аудитории искусства, особенно молодежи, которая выросла, привыкнув, что искусство — это на сто процентов удовольствие, которое не требует усилий, так тяжело читать и принимать серьезную литературу. Это нехорошо. Проблема не в том, что сегодняшний круг читателей «тупой», я так вовсе не думаю. Просто культура ТВ и коммерческого искусства приучила его к ленивым и ребяческим ожиданиям. И из-за этого беспрецедентно сложно завлечь одновременно и интеллект, и воображение читателя.

ЛМ: Кого ты считаешь своим кругом читателей?

ДФВ: Полагаю, это люди, более-менее похожие на меня, наверное, двадцати и тридцати лет, у которых достаточно опыта или хорошее образование, чтобы осознавать, что усилия, которые серьезная литература требует от читателя, иногда окупаются. Те, кто выросли в американской коммерческой культуре, увлечены и подпитываются ей, ценят ее, но все же хотят чего-то еще, что коммерческое искусство предоставить не может. Яппи, пожалуй, и молодые интеллектуалы, не знаю. Для таких, по-моему, пишут почти все молодые писатели, которых я уважаю — Лейнер и Воллман и Дейч, Эми Хоумс, Джон Франзен, Лорри Мур, Рик Пауэрс, даже Макиверни и Левит, и прочие. Но опять же, за последние двадцать лет произошли большие перемены в том, как писатели завлекают читателей, что читатели должны ожидать от любого искусства.

ЛМ: Мне кажется, что среди прочего, что кардинально изменило отношения читателей и литературы — СМИ. Они обеспечивают людей этой телевизионно-обработанной культурой так долго, что аудитория и забыла, какие должны быть отношения с серьезным искусством.

ДФВ: Ну, слишком просто заламывать руки и кричать, что ТВ

испортило читателей. Потому что американская телевизионная культура не из вакуума пришла. В чем ТВ невероятно хорошо — и считает, что «это все, что оно делает» — распознает, что большое количество людей думает, что хочет видеть, и дает им это. А так как сильная, характерно американская неприязнь к фрустрации и страданию никуда не делась, телевидение будет избегать этих вещей как чумы, в пользу чего-нибудь неэстетического и легкого.

ЛМ: Ты правда думаешь, что эта неприязнь характерно американская?

ДФВ: По крайней мере характерно западно-индустриальная. В большинстве других культур, если тебе больно, если у тебя появился симптом, вызывающий страдание, то они это рассматривают как нечто по сути здоровое и естественное, как знак, что твоя нервная система сигнализирует о каких-то проблемах. В этих культурах избавиться от боли, не обратившись к первоначальной причине — как выключить пожарную тревогу, пока бушует пожар. Но если взглянуть, сколькими способами мы отчаянно пытаемся смягчить одни лишь симптомы — от быстрых-быстрых-быстрых антацидов до популярности легковесных мюзиклов во время Депрессии — то мы увидим почти компульсивную тенденцию отношения к боли как к самой проблеме. И так удовольствие становится ценностью, телеологическим завершением. Скорее это присуще всему западу, чем США как таковым. Взгляни на утилитаризм — главный вклад Англии в этику — и увидишь целую телеологию, основанную на идее, что лучшая человеческая жизнь — та, которая умножает пропорцию удовольствие/боль. Боже, знаю, как это выспренно звучит. Все, что я хочу сказать — недальновидно винить одно только телевидение. Это просто очередной симптом. ТВ зародило наше эстетическое ребячество не больше, чем Манхэттенский проект зародил агрессию. Ядерное оружие и ТВ просто интенсифицируют последствия существующих тенденций, поднимают ставки.

ЛМ: Под конец повести «Наш путь лежит на запад от Империи» есть фраза о Марке: «Требуется архитектор, который умеет достаточно сильно ненавидеть, чувствовать, любить, чтобы увековечить ту особую жестокость, что могут причинять только настоящие любовники». Тебе кажется, что этой жестокости не хватает в творчестве таких писателей, как тот же Марк Лейнер?

ДФВ: Думаю, мне сперва надо уточнить, как ты сам считаешь, какую жестокость здесь имеет в виду повествователь.

ЛМ: Мне кажется, тут подразумевается идея, что если писателей волнует их аудитория — если они достаточно любят ее и достаточно любят свое ремесло — они должны быть жестокими

в произведениях. «Жестокими», как сержант в учебке, который решает протащить зеленых солдат через ад, зная, что травма, которую им причиняешь — эмоциональная, физическая, психическая — только часть процесса, что должен их закалить, подготовить к тому, что они и вообразить не могли.

ДФВ: Ну, не считая вопроса, с чего это чертовы «писатели» решают, к чему должны быть готовы их читатели, твоя идея звучит довольно аристотелевски, нет? То есть… в чем для тебя цель писательства? Исключительно миметическая, запечатлевать и привносить порядок в изменчивую реальность? Или правда терапевтическая, в аристотелевском духе?

ЛМ: Я согласен с тем, что ты сказал в «Наш путь»: что серьезное искусство должно включать диапазон разных переживаний; они могут быть даже «метапрозой», то есть, например, относиться к миру вне страницы, и т. д. Как бы ты расценил свои усилия в этом отношении versus те, что использует телевидение или большинство популярной литературы?

ДФВ: Это один из способов начать разговор о различиях между ранними постмодернистскими писателями пятидесятых и их современных последователями. Ты прочитал сейчас эту цитату из «Наш путь», и мне она вдруг показалась завуалированным резюме всех моих самых больших слабостей как писателя. Одна из них — что у меня вульгарная сентиментальная привязанность к гэгам, к чему-то исключительно смешному, что я иногда вставляю только ради прикола. Еще у меня иногда бывает проблема с краткостью, с тем, чтобы сказать только то, что надо сказать, живо и эффективно, не привлекая к этому внимания. С моей стороны было бы жалко винить в собственных недостатков среду, но мне все-таки кажется, что обе эти проблемы прослеживаются до моего шизофренического взросления, когда с одной стороны я был книжным мальчиком и много читал, а с другой — смотрел телевизор в гротескных количествах. Хотя я любил читать, и хотя, наверное, не смотрел телевизор так много, как друзья, все же получал дневную мегадозу, можешь поверить. И по-моему, невозможно провести столько форматирующих часов с открытым ртом и текущими по подбородку слюнями перед коммерческим искусством, не усвоив идею, что одна из главных целей искусства — просто «развлекать», давать людям чистое удовольствие. Вот только — до какой степени длится эта раздача удовольствий? Потому что, разумеется, «реальное» стремление ТВ — «нравиться», потому что если тебе нравится то, что ты видишь, ты не сменишь канал. Телевидение в этом смысле совершенно бессовестно; это его главная подоплека. И иногда, когда я смотрю на собственные тексты, мне кажется, что я впитал слишком много

от этой подоплеки. Иногда ловлю себя на том, что придумываю гэги или пытаюсь исполнить формальный трюковой пилотаж, и вижу, что на самом деле все это нисколько не помогает истории; оно разве что помогает темному желанию сообщить читателю «Эй! Посмотри на меня! Смотри, какой я хороший писатель! Люби меня!»

Конечно, в каком-то смысле этого нельзя избежать, потому что автор должен показывать какое-то мастерство или умение, чтобы читателю ему доверял. Есть такие странные, деликатные, я-верю-что-ты-меня-не-подставишь отношения между читателем и писателем, и оба должны их поддерживать. Но есть неигнорируемая черта между демонстрацией навыков и очарования, чтобы заслужить доверие к истории, vs простая показуха. И в итоге упражняешься в том, чтобы нравиться читателю, чтобы он тобой восхищался, вместо того, чтобы упражняться в творчестве. По-моему, ТВ пропагандирует идею, что хорошее искусство — просто то искусство, благодаря которому люди любят средство, которое им это искусство доносит, становятся зависимыми от него. Ядовитый урок для будущего творца. И одно из последствий — если артист чрезмерно зависит от того, чтобы просто «нравиться», то его истинная цель — не в творчестве, а в хорошем мнении аудитории, и у него разовьется ужасная враждебность к этой аудитории, просто потому, что всю свою силу он отдаст ей. Это знакомый синдром любви-ненависти в соблазнении: «Мне на самом деле все равно, что я говорю, главное — чтобы вам это понравилось. Но раз ваше мнение — единственный арбитр моего успеха и достоинств, вы имеете надо мной поразительную власть, и я вас из-за этого боюсь и ненавижу». Эта динамика не эксклюзивна для искусства. Но я часто, кажется, вижу ее в себе и в других молодых писателях, это отчаянное желание радовать в сочетании с враждебностью к читателю.

ЛМ: И как проявляется эта враждебность в твоем случае?

ДФВ: О, не всегда, но иногда в форме предложений, которые не неправильны синтаксически, но все равно глаза сломаешь, пока прочтешь. Или дубасить читателя информацией. Или посвятить много энергии на создание ожиданий, а потом с удовольствием разочаровать. Это ясно видно в чем-нибудь типа «Американского психопата» Эллиса: сперва он потворствует читательскому садизму, но в конце становится ясно, что истинный объект садизма — сам читатель.

ЛМ: Но хотя бы в случае «Американского психопата» я чувствовал, что в книге есть что-то большее, чем просто желание причинить боль — или чувствовал, что Эллис жестокий в том

смысле, в каком, по твоим словам, и должен быть жестоким серьезный писатель.

ДФВ: Ты просто выражаешь тот цинизм, что позволяет плохой литературе манипулировать читателем. По-моему, это особый черный цинизм современного мира, от которого зависят Эллис и некоторые другие. Смотри, если современность — безнадежно дерьмовая, безвкусная, материалистическая, эмоционально отсталая, садомазохистская и тупая, тогда я (или любой другой писатель) могу безнаказанно лепить истории из персонажей, которые тупые, бессодержательные, эмоционально отсталые, а это легко, потому что такие персонажи не требуют развития. Состоят из описаний в виде списков брэндов потребительских продуктов. Где глупые люди говорят друг другу безвкусные вещи. Если то, что всегда отличало плохую литературу — то есть плоские персонажи, клише, неузнаваемый человеческий нарративный мир, и т. д. — и есть описание современного мира, тогда плохая литература становится гениальным мимесисом плохого мира. Если читатели верят, что мир дурацкий, плоский и злой, тогда Эллис может написать злой плоский дурацкий роман, который станет язвительным безэмоциональным комментарием к тому, как все плохо. Но слушай, черт, может, большинство из нас и согласится, что сейчас темные времена, и весьма дурацкие, но нужна ли нам литература, которая не делает ничего, а только драматизирует, какое все дурацкое и темное? В темные времена хорошим искусством, мне кажется, является искусство, которое находит и применяет СЛР к тем элементам человеческого и волшебного, что еще живы и сияют вопреки тьме времен. По-настоящему хорошая литература может изображать настолько мрачное мировоззрение, насколько хочется, но найдет и способ изобразить мир, и осветит возможности быть в нем живым и человеческим. Можно оправдать «Психопата» как некое перфомативное резюме социальных проблем конца восьмидесятых, но не более того.

ЛМ: Ты хочешь сказать, что писатели твоего поколения обязаны не только отображать наше состояние, но еще и представлять решения проблем?

ДФВ: Мне кажется, я имею в виду не только условные политические или социальные проблемы и решения, вроде подсказок к действиям. Суть литературы не в этом. Литература изучает, что значит быть гребаным человеком. Если отталкиваться, как большинство из нас, от посылки, что в современных США есть определенные вещи, которые делают характерно трудным быть настоящим человеком, тогда, может, половина дела литературы — драматизировать, из-за чего это так

непросто. А другая половина — драматизировать факт, что мы — прямо сейчас — все еще люди. Или можем ими быть. Не то чтобы литература должна наставлять или поучать, или делать из нас славных маленьких христиан или республиканцев; я не хочу встать в ряд с Толстым и Гарднером. Я просто думаю, что литература, которая не исследует, что значит быть сейчас человеком — не искусство. У нас уже полно «литературы», которая просто монотонно рассказывает, что мы становимся все менее и менее людьми, которая представляет персонажей без души или любви, персонажей, которых можно действительно исчерпывающе описать брендами одежды, и мы все покупаем эти книжки и такие: «Боже мой, какой язвительный и эффективный комментарий на современный материализм!» Но мы уже «знаем», что американская культура материалистична. Такой диагноз ставится двумя строчками. Он никого не завлекает. А что действительно завлекает и творчески реально — взяв за аксиому, что настоящее до гротеска материалистично — узнать, как это у нас, у людей, еще осталась способность к радости, милосердию, искренним связям, к тому, что не имеет цены? И можно ли сделать так, чтобы эти способности процветали? И если да — то как, и если нет — почему?

ЛМ: Не все в твоем поколении выбирают маршрут Эллиса. Оба других писателя в этом номере «Обзора современной литературы» (The Review of Contemporary Fiction), кажется, делают как раз то, о чем ты говоришь. Например, хотя книга Воллмана «Радужные истории» («Rainbow Stories») прославилась примерно тем же, что и «Американский психопат», он все же старается изображать людей не плоскими, дегуманизированными стереотипами, но людьми. Хотя я соглашусь, что большинство современных писателей сегодня перенимают эту плоскую, нейтральную трансформацию людей и событий, даже не напрягаясь, чтобы перефокусировать свое воображение на тех людей, которые выжили, несмотря на все трансформации. Но Воллман, кажется, борется с этой тенденцией по-своему.

Это возвращает нас к вопросу о том, что серьезные писатели не всегда сталкивались с этой дилеммой. Кроме заниженных (или изменившихся) ожиданий читателя, что еще сделало задачу серьезного современного писателя сложнее, чем тридцать, или шестьдесят, или сто, или тысячу лет назад? Ты наверняка скажешь, что сейчас задача серьезных писателей проще, поскольку то, что произошло в шестидесятых, наконец разрушило всю власть, что накладывал мимесис. Раз вам больше не надо с ним бороться, вы вольны перейти на другие территории.

ДФВ: Это палка о двух концах — наследие ранних

постмодернистов и критиков-постструктуралистов. С одной стороны, перед молодыми писателями сейчас слишком большой выбор. Большинство старых сдерживаний и ограничений — цензура как очевидный пример — давно уже ушли. Сегодня писатели могут более-менее делать все, что хотят. Но с другой стороны, так как все могут, по сути, делать все, что захотят, без определяющих их границ или рамок, с которыми надо бороться, в итоге получаешь авангардный поток, в котором никто не задается вопросом, куда он стремится, какая цель у потока. Модернисты и ранние постмодернисты — от Малларме до Кувера, пожалуй — уже нарушили для нас почти все правила, но мы забываем то, что они были вынуждены помнить: нарушение правил должно происходить «во имя» чего-то. Когда нарушение правил — то есть только «форма» ренегадного авангардизма — становится само по себе целью, остаешься с плохой поэзией, выкручиванием сосков «Американским психопатом» и Элисом Купером, который ест дерьмо на сцене. Шок перестает быть побочным продуктом прогресса и становится целью сам по себе. А это хрень. Вот аналогия. Изобретение высшей математики шокировало, потому что долгое время просто считалось, что нельзя делить на ноль. От этого предположения, казалось, зависела целостность математики. Потом пришли какие-то гениальные титаны и заявили: «Ну да, может, на ноль делить нельзя, а если было бы „можно“? Мы попробуем сделать это, как сможем, и посмотрим, что будет».

ЛМ: То есть мы получаем бесконечно малые числа — «философию „а если“.

ДФВ: И этот чисто теоретический конструкт лег в основу поразительных практических результатов. Внезапно теперь можно вычислить площадь под кривой и рассчитывать скорости изменения. Почти любое математическое удобство, которое нам сейчас так помогает — последствие таких „а если“. Но что если бы Лейбниц и Ньютон хотели бы поделить на ноль, только чтобы показать видавшей виды аудитории, какие они крутые бунтари? Ничего бы не вышло, потому что такая мотивация не приносит результатов. Она выхолощенная. А-если-поделить-на-ноль было титанически и гениально, потому что служило чему-то. Шокированный математический мир — это цена, которую они заплатили, а не сама цель.

ЛМ: Конечно, есть также примеры Лобачевского и Римана, которые нарушали правила без какого-либо практического применения — но позже приходит какой-нибудь Эйнштейн и решает, что эти бесполезные математические игры разума, которые развивал Риман, на самом деле описывают Вселенную

подробнее, чем эвклидовские игры. Не то что бы они нарушали правила только ради нарушения правил, но отчасти это было именно так: что будет, если в Монополии будут ходить против часовой стрелки. И сперва это казалось именно такой игрой, без всякого применения.

ДФВ: Что ж, тут аналогия нарушается, потому что математика и строгие науки пирамидальны. Это как строить собор: каждое поколение работает там, где закончило предыдущее — и на его достижениях, и на ошибках. Но в идеале каждое произведение искусства — уникальный объект, и его оценка всегда производится в настоящем времени. Можно оправдать даже самый жуткий кусок экспериментального дерьма, заявив: „Эти дураки меня не понимают, но спустя поколения меня будут почитать за революционные открытия“. Такие „артисты“ в беретах, с которыми я учился, верили в эти слова, а теперь пишут где-то рекламные тексты.

ЛМ: Европейский авангард верил в трансформирующую способность инновативного искусства прямо влиять на сознание людей и вырывать их из кокона привычек, и т. д. Ставишь писсуар в парижском музее, называешь его „фонтан“ и ждешь назавтра бунт. Я бы сказал, что эта сфера все сильно изменила для писателей (и других творческих людей) — и теперь есть эстетически радикальные произведения, применяющие те же формальные инновации, что можно найти у русских футуристов, или Дюшампа, и так далее — но только они на MTV или в телерекламе. Формальные инновации как модный образ. Так что они теряют способность шокировать или трансформировать.

ДФВ: Это все эксплотейшн. Они не пытаются ни из чего вырвать, ни от чего освободить. Они пытаются еще сильнее зажать нас в определенных конвенциях, в определенных привычках потребления. Так что „форма“ художественного бунта теперь становится…

ЛМ: …да, очередным товаром. Соглашусь здесь с Фредриком Джеймисоном и прочими, кто считает, что модернизм и постмодернизм можно рассматривать выражающими культурную логику капитализма. Гигантское ускорение капиталисткой экспансии в новые реальности, прежде ей просто недоступные, прямо повлияло на множество черт современного искусства. Можно продать людям память — материализуешь их ностальгию и цепляешь ею, чтобы они покупали дезодорант. Как считаешь, недавнее вторжение технологий воспроизводства, единство товарного воспроизводства и эстетического воспроизводства, подъем медиа-культуры уменьшили то влияние на людей, которое может иметь эстетическая инновация? Что ответишь на

это как писатель?

ДФВ: Да у тебя дар литературного языка, ЛМ. Как не влюбиться в жаргон, в который мы сейчас облачаем здравый смысл: „формальные инновации больше не трансформируют, кооптировавшись в силы стабилизации и постиндустриальную инерцию“, бла-бла. Но эта кооптация не так уж плоха, если поможет молодым писателям не относиться к формальному мастерству как к цели. А кооптация в стиле MTV может стать замечательной профилактикой против умников — ну знаешь, ужасный синдром магистратуры типа „Смотрите, как я снимаю парня, который кушает крекеры, с семнадцати ракурсов“. Реальный посыл этой фигни — „Любите меня, потому что я умный“, что, правда, само по себе взято из аксиомы коммерческого искусства о том, что цену искусства определяет любовь аудитории.

Что особо драгоценно в людях вроде Билла Воллмана — то, что, даже несмотря на то, что в его творчестве полно формальных инноваций, они редко существуют только ради того, чтоб были. Почти всегда они применяются, чтобы что-то сказать (Воллман сейчас самый разглагольствующий молодой писатель, и он великолепно применяет формальные выкрутасы, чтобы тенденциозность становилась частью нарратива, а не прерывала его) или создать определенный эффект, необходимый для текста. Его повествователь всегда сглажен, стиль не зациклен на себе, несмотря на все вставки „Кстати-говоря-дорогой-читатель“. В каком-то смысле даже печально, что цельность Воллмана так заметна. Эта заметность означает, что эта цельность редка. Пожалуй, я не знаю, что думать о взрывах в шестидесятых, от которых ты в таком восторге. Постмодернизм — почти что грехопадение литературы из библейского райского сада. Литература стала осознавать себя так, как никогда не осознавала. Вот тебе реально претенциозный поп-анализ: по-моему, можно рассмотреть „Терминатор“ Кэмерона как метафору для всего литературного искусства после Ролана Барта, а именно предпосылку фильма, что Кибердайновский компьютер НОРАД стал осознавать, что у него есть „сознание“, то есть интересы и цель; Кибердайн становится буквально зацикленным к себе, и неслучайно, что приводит это в итоге к ядерной войне, Армаггедону.

ЛМ: А ты не к Армаггедону правишь курс в „Наш путь“?

ДФВ: Истинной целью метапрозы всегда был Армаггедон. Рефлексия искусства о самом себе смертельна, это та причина, по которой мир искусства считает Дюшампа Антихристом. Но я еще верю, что у инволюции есть ценность: она помогает писателям

избавиться от некоторых давних табу в стиле „земля плоская“. Это давно должно было случиться. И какое-то время вещи вроде „Бледного огня“ и „Универсальной Бейсбольной Ассоциации“ были ценны, как чисто мета-эстетический прорыв, так же, как и писсуар Дюшампа.

ЛМ: Мне всегда казалось, что лучших из авторов метапрозы — Кувера, например, Набокова, Борхеса, даже Барта — слишком сильно критиковали за увлечение исключительно нарциссическими, саморефлексирующими играми, тогда как их изобретения имели очень реальные политические и исторические применения.

ДФВ: Но когда мы говорим о Набокове и Кувере, мы говорим об истинных гениях, писателях, вызвавших настоящий шок и придумавших все это для современной литературы. Но после таких пионеров всегда приходят ручковращатели, серые человечки, которые берут построенные другими машины и просто вращают ручку, а с другой стороны выкатываются подшипники метатекстов. Ручковращатели некоторое время зарабатывают на модном течении, потом получают рукоплескания, обеспечивают себе пенсию и уезжают доживать дни в Хэмптонс, подальше от радиуса неминуемого взрыва *(тут приходит на ум рассказ Уоллеса „Смерть еще не конец“)*. Есть интересные параллели между постмодернистскими ручковращателями и тем, что случилось с тех пор, как в США вошла в моду теория постструктуралистов, и почему сейчас такая сильная отрицательная реакция по отношению к постструктурализму. Во всем виноваты ручковращатели. По-моему, они в итоге сделали из критиков настоящих ангелов смерти. Сперва есть настоящие творцы, они приходят, делят на ноль и выдерживают настоящие бури шока и насмешек, чтобы пропагандировать действительно важные идеи. Но как только они одерживают победу и их идеи становятся легитимными и общепринятыми, к машине сломя голову спешат ручковращатели и подражатели, и начинается поток поделок, и все придуманное становится выхолощенной формой, просто очередным модным институтом. Посмотри, какие сейчас пишут докторские диссертации по литературной критике. Они как Ман и Фуко в пересказе отсталого ребенка. Академическая и коммерческая культуры почему-то стали гигантскими механизмами коммодификации, которые высасывают весь сок и цвет даже из самых радикальных новых подходов. Какая-то сюрреалистическая инверсия смерти-от-непризнания, от которой ранее погибала провидческая литература. Теперь провидческая литература гибнет смертью-от-признания. Мы любим, чтобы такие вещи умирали. А потом

возвращаемся к себе в Хэмптонс.

ЛМ: И это также связано с экспансией капитализма и бла-бла-бла в реальности, которые раньше казались некоммодифицируемыми. Гиперпотребление. Кто вообще мог подумать, что бунтарей можно так легко укротить? Просто все записываешь, поворачиваешь ручку, и вот тебе очередной образчик „опасного“ искусства.

ДФВ: А также ускоряется превращение искреннего перехода границ в очередную пятнадцатиминутную форму, у которой все вращают и вращают и вращают ручку. Что создает чертовскую проблему для любого художника, который видит свою задачу в постоянном переходе границ, потому что затем его охватывает ненасытное желание видимости новизны: „Что я могу сделать, чего еще не делали?“ Как только местоимения первого лица вползают в твои замыслы — тебе конец, в плане искусства. Вот почему написание литературы — дело одинокое, хотя многие не понимают, почему именно. На самом деле нужно отдалиться от себя, чтобы писать.

ЛМ: Меня действительно поразила одна фраза в одном из твоих недавних писем: „Волшебство литературы в том, что она имеет дело и противопоставляется одиночеству, которое властвует над людьми“. По-моему, это предположение о противоборстве с читателем сближает твои цели с программой авангардистов — чьи цели никогда не были полностью герметическими. И „Наш путь“ кажется твоей собственной метапрозаической попыткой что-то сделать с этими сферами, но не совсем методами метапрозы.

ДФВ: „Усугублять“ мне кажется более подходящим словом, чем „противопоставляться“, усугубление как усиление. Но правда в том, что мне самому трудно понять, что я действительно думаю о том, что написал. Всегда заманчиво откинуться, сложить пальцы и изобрести впечатляющие и громкие теоретические обоснования чьих-то трудов, но в моем случае ничего не выйдет. Время проходит, я все меньше и меньше люблю то, что опубликовал, и становится труднее понять, где эти элементы борьбы в текстах служат благородной цели, а где они лишь замаскированные проявления синдрома „смотрите-на-меня-любите-меня-я-вас-ненавижу“, на котором я до сих пор себя ловлю. Так или иначе, по-моему, то, что я имел в виду под „противопоставлением“ или „усугублением“, связано с моментом в моем эссе о ТВ, где я пишу о молодом писателе, который пытается бороться с культурной гегемонией ТВ. Одна из функций ТВ — оно помогает нам отрицать, что мы одиноки. Благодаря телевизионным образам у нас есть факсимиле отношений без усилий настоящих

отношений. Это анестезия „формы“. Самое интересное — почему нам так отчаянно нужна эта анестезия от одиночества. Не нужно быть гением, чтобы понять, что наш страх и перед отношениями, и перед одиночеством — оба суб-страхи нашего страха перед тем, что мы заперты внутри себя (психического себя, не просто физического тела) — связаны с ужасом перед смертью, пониманием, что я умру, и умру, по сути, один, а весь мир будет дальше весело крутиться без меня. Не уверен, что смогу сейчас выдать то самое теоретическое обоснование со сложенными пальцами, но у меня есть сильное подозрение, что большая часть работы настоящей литературы — усугублять чувство загнанности, одиночества и смерти, подвигать людей принять их, так как для любого человеческого освобождения необходимо столкнуться лицом к лицу с тем, чего боишься, с тем, что хочешь отрицать.

ЛМ: Это тот самый мотив внутри-снаружи, который ты разрабатывал в „Метле системы“.

ДФВ: Наверное, да, хотя разрабатывал я его ужасно неуклюже. Меня озадачивает популярность „Метлы системы“. Не скажу, что мне неприятно, что она кому-то нравится, но в романе есть очень много всего, что я хотел бы отмотать и сделать лучше. Когда я написал первый черновик этого текста, мне было двадцать два. И я имею в виду „юные“ двадцать два. Я все еще думал в категориях четких проблем и однозначных решений. А ведь чтобы не просто отобразить, как культуру связывают и определяют транслируемые удовольствие и образ, но и как-то искупить это, или хотя бы сражаться с этим в арьергарде, требуется парадоксальное мышление. Надо одновременно позволить читателю сбежать от себя с помощью какой-то идентификации с психикой другого человека — писателя, или персонажа, и т. д. — но и „также“ попытаться усугубить понимание читателя, что он — это он, что он одинок и умрет в одиночестве. Пытаться одновременно как-то и отрицать, и утверждать, что писатель здесь со своими целями, а читатели там со своими. Этот парадокс и привносит, по-моему, волшебство в литературу. Парадокс нельзя решить, но можно как-то транслировать — „ре-транслировать“, так как, пожалуй, здесь для меня постструктурализм поднимает голову — с помощью факта, что язык и лингвистическое общение — и сами по себе, и внутри — искупающие, исцеляющие.

Потому серьезная литература — такое сложное и ухабистое дело для всех участников. Коммерческий энтертейнмент, в свою очередь, все это сглаживает. Даже фильмы „Терминатор“ (перед которыми я благоговею), или что-то действительно гадкое и извращенное, вроде киноверсии „Заводного апельсина“, по сути,

неэстетичны (и пораздумайте секунду над этимологией слова „неэстетичный“; разбейте слово и пораздумайте). Конечно, „Заводной апельсин“ сам осознает, что он извращенный, гадкий фильм об извращенности и гадости постиндустриального состояния, но если взглянуть на него структурно, отложив сло-мо и фаст-мо и прочую кинематографичность — он делает все то же самое, что и коммерческий энтертейнмент: протекает более-менее хронологически, и хоть его переходы менее причинно-следственны, чем в большинстве фильмов, он все равно легко ведет нас от сцены к сцене, вводит в определенные церебральные ритмы. Он допускает пассивное наблюдение. Поощряет его. Самая большая приманка телеискусства — оно нашло способы „вознаграждать“ пассивное наблюдение. А некоторые формирующие сознание приемы, которые я пробую в литературе — неважно, с каким успехом — основаны на противоположном. Литература должно быть непростой. Например, использование множества врезок между сценами, чтобы какую-то часть работы над нарративом выполнял читатель, или прерывание течения отступлениями и интерполяциями, чтобы читатель сам соединял их между собой и с нарративом. Ничего ужасно мудреного, и читателя ждет соответствующая достижимая награда — если я не хочу, чтобы он швырнул книжку в стену. Но если все срабатывает правильно, читатель пробивается „через“ транслирующий голос медиума, представляющий материал. Полное подавление нарративного сознания с его собственной подоплекой — вот почему ТВ такой мощный продающий механизм. Это же Маклюэн, верно? „Медиум — это послание“ и все такое? Но обратите внимание, что транслируемое послание ТВ — „никогда“ не „Медиум — это послание“.

ЛМ: Как твое требование подчеркивания трансляции отличается от мета-стратегий, которые ты сам же обвинял, что они заставляют авторов быть нарциссами, или чересчур абстрактными, или интеллектуальными?

ДФВ: Пожалуй, я сужу об этом по тому же критерию, какой использовал для элементов самосознания, какие можно найти в прозе Воллмана: служат ли они какой-то цели, кроме того, чтобы просто быть? Судя по тому, могу ли я предоставить вознаграждение и достичь цели, отличной от многословности и запутанности, я и решаю, достиг ли я успеха в той или иной работе или нет. Но, по-моему, конкретно сейчас для литературы важно усугублять чувство читателя, что то, что он испытывает, когда читает, донесено через человеческое сознание, с целями, не обязательно совпадающими с его собственными. По каким-то причинам, которые сам не могу объяснить, я убежден уже очень

давно, что одна из отличительных черт истинного „низкого“ или коммерческого искусства — это очевидное подавление сознания и целей медиума. Первый пример, приходящий в голову — новелла „Маленькие невыразительные животные“ из „Девушки с любопытными волосами“. Некоторые читатели иногда обращают внимание на множество врезок и искажений линейности, и обычно хотят видеть в новелле подражание темпу и трепету ТВ. Но я как раз пытался сделать нечто „противоположное“ телевидению — не позволить читателю забыть, что он получает нагруженную медиумом информацию, что этот процесс — взаимоотношения между сознанием писателя и его собственным, и чтобы они были похожи на любые настоящие человеческие отношения, ему придется выполнить свою долю лингвистической работы.

Наверное, мне не придумать лучше ответа на твое заявление, будто мои вещи — не „реалистичные“. Меня не сильно интересует классический реализм с большой буквы Р, потому что форма с большой Р давно подкуплена и поглощена коммерческим телевидением. Классическая форма реализма мягкая, знакомая и анестезирующая; с ней мы сразу переходим к пассивному наблюдению. Она не отвечает требованиям серьезной литературы 1990-х.

ЛМ: „Метла системы“ уже изображает некоторые формальные тенденции, какие есть в рассказах из „Девушки с необычными волосами“ и в твоей новой работе — эта игра с врезками и темпоральной структурой, например, любовь к завышенным риторическим эффектам, остранению. Ты мог бы сказать, что твой подход к вопросам формы/содержания претерпел значительные изменения со времени, когда тебе было „юных 22“?

ДФВ: Предполагая, что я правильно понял, что ты имеешь в виду под „формой/содержанием“, единственный мой способ ответить — рассказать свою предысторию. О боже, сейчас я буду выглядеть таким обворожительным и артистичным, а ты никак не сможешь ничего проверить. Итак, последуйте за мной в Старый Добрый Амхерст. Большую часть учебы в колледже я был хардкорным мозгозадротом, с философским образованием — со специализацией по математике и логике. Я был, скромно говоря, довольно неплох, в основном потому, что тратил все свободное время на учебу. Задротство это или нет, но на самом деле я преследовал некое ощущение, особый момент. Один учитель называл такие моменты „математическими переживаниями“. Чего я не знал, так что это математическое переживание было по природе эстетическим, эпифанией в джойсовском духе. Эти моменты проявляются в удачном доказательстве, или алгоритмах.

Или великолепно простом решении проблемы, которое вдруг видишь, исписав полблокнота кривыми попытками. Это был поистине такой опыт, который, по-моему, Йейтс называл „щелчком искусно выполненной шкатулки“. Что-то в этом роде. Я про себя всегда это называл „щелчком“.

В общем, я был ужасно хорош в математической философии, и это вообще было первым, в чем я был хорош, так что все, включая меня, ожидали, что на этом я и сделаю карьеру. Но когда мне было около двадцати, все это вдруг опустело. Я просто устал от философии, и запаниковал, потому что перестал получать удовольствие от того, чем, очевидно, собирался заниматься всю жизнь, потому что был в этом хорош, благодаря чему нравился другим. Не самое веселое время. Пожалуй, у меня в двадцать был кризис среднего возраста, что не предвещает ничего хорошего моему долгожительству.

И тогда я вернулся домой на семестр, планируя играть в солитер и печально смотреть в окно, или что еще делают в кризис. И вдруг обнаружил, что пишу литературу. До того моим единственным опытом в литературе была публикация в университетском журнале с Марком Костелло, парнем, с которым я позже написал „Означающих рэперов“. Но у меня уже был опыт поиска щелчка с того времени, как я искал доказательства. И в какой-то момент той осенью я вдруг обнаружил, что бывает и литературный щелчок. Мне очень повезло, что именно когда я перестал слышать щелчок в математической логике, я начал находить его в литературе. Свой первый литературный щелчок я услышал в рассказе „Воздушный шар“ Дональда Бартельми и отчасти в своем первом в жизни рассказе, который бережно храню с тех пор, как написал. Не знаю, было ли у меня достаточно природного таланта для литературной карьеры, но знаю, что слышу щелчок, если он есть. В творчестве Дона Деллило, например, я слышу щелчок в каждой строчке. Пожалуй, это единственный способ описать моих любимых авторов. Слышу щелчок в большинстве вещей Набокова. У Донна, Хопкинса, Ларкина. У Пуига и Кортасара. Пуиг щелкает, как чертов Гейгер. И никто из них не пишет так же прекрасно, как Апдайк, но все же в Апдайке я щелчка не слышу.

Но вот он я, мне двадцать один и я не знаю, чем заняться. Идти в математическую логику, в которой я хорош и в которой у меня есть более-менее гарантированная карьера и признание? Или продолжать с писательством, с „творчеством“? Идея быть „писателем“ меня отталкивала, в основном из-за пижонских эстетов, которых я видел в школе, что ходили в беретах, поглаживая подбородки, и звали себя писателями. Я ужасно

боюсь показаться одним из них, до сих пор. Даже сейчас, когда незнакомые люди спрашивают меня, чем я зарабатываю, я обычно отвечаю, что занимаюсь „английским“, или что я „фрилансер“. Я не способен назвать себя писателем. А от терминов типа „постмодернист“ или „сюрреалист“ вообще хочется спрятаться в туалете.

ЛМ: Я и сам немало времени провел в туалетных кабинках. Но я заметил, что ты не сбежал, когда ранее я упомянул, что твои вещи не „реалистичны“. С этим ты согласен?

ДФВ: Ну, это зависит от того, говоришь ли ты о реализме с большой буквы или маленькой. Если ты имеешь в виду, что мои вещи — не из школы американского реализма Хауэлса/Уортона/Апдайка — то, очевидно, так и есть. Но для меня вся бинарность реалистичной vs нереалистичной литературы — это каноническое деление, которое придумали люди с законными интересами в традиции большой буквы Р. Это способ маргинализировать все то, что не мягкое и не консервативное. Цели даже самых нелепых авангардистов, если в них есть цельность, никогда не „Будем избегать любого реализма“, но скорее „Попробуем увидеть и отразить реальные аспекты реальных переживаний, которые раньше исключали из искусства“. Результат часто кажется „нереалистичным“ приверженцам большой Р, потому что это не узнаваемая часть „обычного жизненного опыта“, которую они привыкли видеть. Наверное, я хочу сказать, что у „реалистичности“ нет однозначного определения. Кстати, что ты имел в виду минуту назад, когда говорил об „остранении“?

ЛМ: Поместить что-то знакомое в незнакомый контекст — скажем, поместить в прошлое или в какую-то иную структуру, которая откроет это по-новому, позволит читателям увидеть реальную суть чего-то, что обычно воспринимается как должное, потому что обычно сокрыто под обычной ерундой, его сопровождающей.

ДФВ: По-моему, это оригинальная программа деконструкции, да? Люди пребывают в некоей метафизической анестезии, так что ты разбираешь аксиомы и предубеждения этой метафизики, показываешь в разрезе и раскрываешь преимущества отказа от нее. Это буквальное усугубление: пробуждаешь людей, чтобы они поняли, что неосознанно усваивали какой-то наркотический раствор с возраста, когда еще говорили только „Мама“. Есть много способов интерпретировать то, что я делаю, но если я правильно уловил, что ты имеешь в виду под „остранением“, то, пожалуй, оно — часть того, от чего я получаю нужный щелчок. Еще оно может быть одной из причин, почему я, чтобы что-то закончить, в итоге делаю от пяти до восьми переписываний, из-за

чего мне никогда и не стать Воллманом или Оутс.

ЛМ: Ты упоминал недавние изменения в том, что писатели предполагают о своих читателях в плане ожиданий и т. д. Как еще мир постмодерна повлиял или изменил роль нынешней серьезной литературы?

ДФВ: Если ты имеешь в виду постиндустриальный мир медиа, то он перевернул одну из важнейших исторических функций литературы — предоставление информации об отдаленных культурах и личностях. Первое настоящее обобщение человеческого опыта, которого пытались достичь романы. Если ты жил сто лет назад в Мухосранске, Айова, и понятия не имел, как живут в Индии, старый добрый Киплинг представляет все тебе на блюдечке. И, разумеется, теперь у постструктуралистских критиков настоящий праздник из-за колониалистских и фаллократических предубеждений, врожденных в идею, что писатели „представляют“ чуждые культуры, а не „изображают“ их — тараторящие на непонятных языках аборигены, похотливые наложницы, бремя белого человека и т. п. Ну, а сейчас представляющая функция литературы для современного читателя перевернулась: так как теперь вся глобальная деревня представлена знакомой, близкой благодаря электронике — спутники, микроволны, бесстрашные антропологи с PBS, зулусские песнопения с Полом Саймоном — теперь нам будто почти нужно, чтобы писатели вернули неизбежную „странность“ странным вещам, остранили их, как бы ты сказал.

ЛМ: Видение субурбии Дэвидом Линчем. Или видение ежедневной жизни Марком Лейнером…

ДФВ: И Лейнер в этом хорош. Для нашего поколения весь мир кажется „знакомым“, но так как это, конечно, только иллюзия в плане того, что в людях действительно важно, то, может быть, работа „реалистичной“ прозы теперь — делать противоположное, не странное знакомым, а знакомое опять странным. Кажется, важно найти способы напомнить нам, что большинство „знакомости“ транслируемо и иллюзорно.

ЛМ: „Постмодернизм“ обычно предполагает „единство популярной и серьезной культур“. Но большая часть поп-культуры в творчестве молодых писателей, которым я восхищаюсь — у тебя, Лейнера, Гибсона, Воллмана, Эвридики, Дейч и прочих — кажется, нужна не для интеграции высокой и низкой культуры, или восстановления ценности низкой культуры, а, скорее, помещается в новый контекст, чтобы мы могли „освободиться“ от нее. Например, разве не это ты делал с шоу „Jeopardy!“ в „Маленьких невыразительных животных“?

ДФВ: Один из новых контекстов — взять что-то почти

усыпляющее банальное (и сложно придумать что-то более банальное, чем американское игровое шоу; на самом деле, банальность — очередная приманка ТВ, как сказано в моем эссе о ТВ) и попытаться перенастроить так, чтобы открылось, насколько этот банальный продукт на самом деле проникнут напряженными, странными, извилистыми человеческими взаимоотношениями. Отрывистая, врезочная форма, к которой я прибегнул для написания новеллы, наверное, нетонкая и неуклюжая, но так она щелкала для меня куда сильней, чем когда я написал новеллу обычным способом.

ЛМ: Много твоих работ (включая „Метлу“) связаны с нарушением границ между реальным и „играми“, или персонажи, которые во что-то играют, начинают путать структуру игры со структурой реальности. Опять же, кажется, это можно увидеть в „Маленьких невыразительных животных“, где реальный мир вне „Jeopardy“ взаимодействует с тем, что происходит на шоу — границы между внешним и внутренним размыты.

ДФВ: А также в новелле все, что происходит на шоу, имеет последствия для жизней людей вне его. Валентность всегда обоюдна. Интересно, что большинство серьезной литературы, даже авангард в сговоре с теорией литературы, до сих пор отказывается это признавать, тогда как серьезная наука стоит на том, что разделение субъекта/наблюдателя и объекта/эксперимента невозможно. Доказано, что наблюдение за квантовым феноменом меняет квантовый феномен. Литература предпочитает игнорировать приложения этого факта. Мы все еще думаем, что история „меняет“ эмоции, мозговую деятельность, может, даже жизнь читателя. Мы не привыкли к идее, что идея делит валентность с читателем. Но ведь жизнь читателя „снаружи“ истории тоже меняет историю. Можно поспорить, что это влияет только на его „реакцию на историю“ или его „взгляд на историю“. Но это ведь и „есть“ история. В этом мне как писателю чрезвычайно помог постструктурализм Барта и Дерриды: как только я закончил текст, я, по сути, мертв, и, возможно, текст тоже мертв; он просто становится речью, а речь живет не только в читателе, но и „сквозь“ него. Читатель становится богом в плане всех текстовых целей. Так и вижу, как глаза у тебя стекленеют, так что замолкаю.

ЛМ: Вернемся ненадолго к твоему пониманию границ метапрозы: и в твоем эссе в нашем журнале, и в новелле „Наш путь“ из „Девушки с любопытными волосами“ ты подразумеваешь, что метапроза — игра, которая раскрывает только себя, но не может поделить валентность ни с чем вне текста — например, с обычным миром.

ДФВ: Ну да, но метапроза все-таки ценнее. Он помогает показать литературу как транслируемое переживание. Плюс напоминает нам, что в высказывании всегда есть рекурсивный компонент. Это было важно, потому что самосознание языка существовало всегда, но ни писатели, ни читатели, ни критики не хотели, чтобы им об этом напоминали. Но в итоге мы увидели, почему рекурсия опасна, и, может, поэтому-то все хотят, чтобы лингвистическое самосознание не маячило на виду. Все слишком быстро становится выхолощенным и солипсическим. Закручивается на себя. К середине семидесятых, по-моему, все полезное в этом режиме уже было исчерпано, и снизошли ручковращатели. К восьмидесятым метапроза превратилась в кошмарную ловушку. В „Нашем пути“ я сам попался, просто пытаясь показать иллюзии метапрозы так же, как метапроза пыталась показать иллюзии псевдо-нетранслирующего реализма, который существовал до него. Просто шоу ужасов. Вызывает перманентную мигрень.

ЛМ: Почему мета-метапроза — ловушка? Разве ты не ее пишешь в „Нашем пути“?

ДФВ: Она кошмарна. И может, реальная ценность „Нашего пути“ как раз в том, что книга показывает, в какие претенциозные порочные круги попадаешь, если будешь выпендриваться с рекурсией. Я планировал в „Нашем пути“ сделать с метапрозой тоже, что поэзия Мур или что-то типа „Либры“ Делилло сделали с другими мифами медиума. Я хотел армаггедонский взрыв — вечная цель метапрозы, — я хотел покончить с ней, и на остатках утвердить идею, что искусство — живая транзакция между людьми, будь она эротической, альтруистической или садистской. Боже, говорю об этом и самого чуть не тошнит. „Претензии“. Двадцатипятилетних надо запереть и никогда не давать чернил и бумаги. Все, что я хотел, в итоге удалось, но так, как и должно было: грубо, наивно и претенциозно.

ЛМ: Конечно, даже „Метлу системы“ можно прочесть как метапрозу, как книгу о языке и отношениях между словами и реальностью.

Д ФВ: Думай о „Метле системы“, как о чувствительной истории чувствительного МТА, который только что пережил кризис среднего возраста, из-за чего ушел от холодной интеллектуальной аналитической математики к холодному интеллектуальному подходу к литературе и литературной теории Остина-Виттгенштейна-Дерриды, а его экзистенциальным ужасом стало не то, что он лишь калькулятор с температурой тела 36,6, а что он лишь лингвистический конструкт. Этот МТА уже писал много простенького юмора, и любит шутки, так что решает

написать зашифрованную автобиографию и одновременно смешную постструктуралистскую шуточку: и вот получается Ленор, персонаж в истории, которая ужасно боится, что она на самом деле только персонаж в истории. И, успешно укрывшись за сменой пола, шутками и теоретическими аллюзиями, я написал маленький чувствительный самовлюбленный роман воспитания. Больше всего я похихикал, когда книга вышла и во всех рецензиях — неважно, втоптали ли они книгу в пыль или нет — все хвалили ее за то, что это хотя бы не очередной маленький чувствительный роман воспитания.

ЛМ: Труды Виттгенштейна, особенно „Трактат“, пронизывают „Метлу системы“ во всех смыслах — и в содержании, и в твоих метафорах. Но в последние годы работы Виттгенштейн пришел к выводу, что язык не способен действовать так, как он описывал в „Трактате“. Не значит ли это, что язык — замкнутая петля: нет проницаемой мембраны, которая позволила бы тому, что внутри, попасть наружу? И если да, тогда книга — „только“ игра? Или если она действительно только языковая игра, это тоже что-то значит?

Д ФВ: Есть трагическая ошибка, которой Виттгенштейн был одержим от „Логико-философского трактата“ 1922 до „Философских исследований“ последних лет. Я имею в виду трагическую, книгобытийную ошибку. Он потерял весь внешний мир из виду. „Картинная“ теория „Трактата“ предполагает, что единственное возможное взаимоотношение между языком и миром — денотативное, описательное. Чтобы язык и означал, и имел отношение к реальности, слова вроде „дерево“ и „дом“ должны были быть маленькими картинками, изображающими деревья и дома. Мимесис. Но ничего больше. Что означает, что мы можем знать только маленькие миметические картинки и говорить только ими. Что отделяет нас, метафизически и навсегда, от внешнего мира. Если веришь в это метафизическое шизо-разделение, остается только два варианта. Первый — что личность со своим языком заперта здесь, а мир остается там, и да никогда им не воссоединиться. Что, даже если правда считать, что картинки языка — миметические, ужасно одинокое предположение. И ведь нет железной гарантии, что картинки „действительно“ миметические, а это значит, что перед нами чистой воды солипсизм. И одна из причин, почему я считаю Витгенштейна истинным художником — он осознал, что нет более ужасного вывода, чем солипсизм. И тогда он отправляет в мусорку все, за что его хвалили в „Трактате“, и пишет „Исследования“, самый внятный и прекрасный аргумент против солипсизма, что когда-либо создавали. Витгенштейн заявляет,

что, чтобы язык вообще был возможен, он обязан быть функцией взаимоотношений между людьми (вот почему он так долго приводит аргументы против „личного языка“). У него язык зависим от сообщества, но, к сожалению, мы по-прежнему застряли на идее, что где-то вне нас есть мир-референт, к которому мы не можем присоединиться или который не можем познать, потому что застряли здесь, в языке, хоть мы здесь и все вместе. О, и да, второй вариант. Второй вариант — расширить лингвистический субъект. Расширить себя.

ЛМ: Как Норман Бомбардини в „Метле системы“.

Д ФВ: Да, шутка с Норманом в том, что он буквализирует вариант. Он забывает о диете и ест, пока не вырастет до „бесконечных размеров“ и, таким образом, уничтожит одиночество. Это вилка Витгенштейна: к языку относишься или как к бесконечно малой плотной точке, или он становится миром — и всем снаружи, и всем внутри. Первое изгоняет тебя из Эдема. Последнее кажется более многообещающим. Если мир сам по себе лингвистический конструкт, то „вне“ языка нет ничего, что язык может описывать или на что ссылаться. Это позволяет избежать солипсизма, но ведет прямиком к постмодерну, постструктуралистской дилемме запрета для себя существования независимо от языка. Большинство думает, что это Хайдеггер привел нас к этой вилке, но когда я работал над „Метлой системы“, понял, что истинный архитектор постмодернистской ловушки — Витгенштейн. Он умер прямо перед тем, как открыто признать реальность лингвистической, а не онтологической. Это уничтожает солипсизм, но не ужас. Потому что мы по-прежнему застряли. Суть „Исследований“ в том, что фундаментальная проблема языка — цитирую — „Я в тупике“. Если бы я отделился от языка, если бы я мог как-то отделаться от него, подняться над ним и взглянуть свысока, чтобы, так сказать, составить его карту, я мог бы изучать его „объективно“, разобрать, подвергнуть деконструкции, понять его работу, ограничения и недостатки. Но я так не могу. Я „в“ нем. Мы „в“ языке». Витгенштейн не Хайдеггер, у него язык не «есть» мы, но мы все еще неизбежно «в» нем, так же, как все мы в кантовском понятии пространства-времени. Заключения Витгенштейна кажутся мне очень прочными, всегда казались. И если меня что-то и тревожит с точки зрения писательства, так это что я действительно не знаю выхода из тупика — и никогда не достигну тех ясности и выразительности, каких хочу.

ЛМ: Если говорить о сжатости и ясности, на ум сразу приходит Рэй Карвер, и он, очевидно, тот, кто оказал огромное влияние на ваше поколение.

ДФВ: Минимализм — просто другая сторона рекурсии метапрозы. Основная проблема все еще в трансляции сознания нарратива. И минимализм, и метапроза пытаются решить проблему кардинально разными способами. Противоположными, но настолько, что оба приводят к пустоте. Рекурсивная метапроза поклоняется сознанию нарратива, делает «его» субъектом текста. Минимализм еще хуже, более пустой, потому что он фальшив: он избегает не только самоотсылок, но любой нарративной личности вообще, пытается притвориться, что в тексте нет нарративного сознания. Блин, это так по-американски: или назвать что-то Богом и космосом и поклоняться, или убить.

ЛМ: Но разве Карвер так делал? Я бы сказал, что его нарративный голос подчеркнуто «там», как у Хемингуэя. О нем нельзя забыть.

ДФВ: Я говорил о минималистах, не о Карвере. Карвер был художником, но не минималистом. Хотя он и считается основателем американского минимализма. Литературные «школы» — для ручковращателей. Основатель движения никогда сам не входит в движение. Карвер использует техники и стили, которые критики зовут «минималистскими», но в его случае — как Джойс, или Набоков, или ранние Барт и Кувер — он использует формальные инновации ради своего оригинального видения. Карвер изобрел — или воскресил, если хочешь процитировать Хемингуэя — техники минимализма, чтобы изобразить мир, который видел так, как никто прежде. И это мрачный мир, истощенный, пустой и полный безмолвных, забитых людей, но минималистские техники, что применил Карвер, были для этого идеальны; они этот мир создавали. И минимализм не был для Карвера какой-то строгой эстетической программой, которую он унаследовал. Карвер был захвачен не минимализмом, а своими историями, каждой из них. И когда минимализм им не помогал, он от него с легкостью избавлялся. Если он считал, что истории больше пойдет на пользу расширение, а не абляция, то он расширял, как в «Ванной», которую потом превратил в значительно большую историю. Он преследовал щелчок. Но в какой-то момент стиль «минимализма» устоялся. Критики родили, провозгласили и распространили движение. И вот приходят ручковращатели. Что особенно опасно в техниках Карвера — кажется, будто их легко имитировать. Непохоже, что каждое слово, строчка и черновик выстраданы. В этом тоже его гений. Кажется, будто можно написать минималистский текст, не страдая. И можно. Но плохой.

ЛМ: По различным причинам на постмодернистов-шестидесятников сильно влияли другие арт-формы —

телевидение, например, или кинематограф, или живопись — но в особенности их понимание формы и структуры подверглось влиянию джаза. Как думаешь, на твое поколение писателей влияет рок-музыка? Например, ты и Марк Костелло в соавторстве написали первое книжное исследование рэпа («Означающие рэперы»); ты бы сказал, что твой интерес к рэпу как-то связан с писательскими проблемами? Я бы мог соотнести твое творчество с «постмодернистскими» чертами рэпа, его подходом к структуре и социальным темам. Сэмплирование. Реконтекстуализация.

ДФВ: О единственном влиянии музыки на мое творчество в плане ритма; иногда я ассоциирую определенные голоса повествователей и персонажей с определенными музыкальными произведениями. Сам по себе рок я вообще считаю скучным. Но феномен рока меня интересует, потому что его рождение связано с подъемом популярных СМИ, что совершенно изменил признаки, по которым США объединялось и разъединялось. СМИ первое время в основном объединяли страну географически. Рок помог смениться фундаментальной разнице населения США с географической на поколенческую. Очень немногие из тех, с кем я говорил, понимают, что на самом деле означал «разрыв поколений». Дети любили рок отчасти из-за того, что его не любили родители, и наоборот. В нации СМИ больше нет Севера против Юга. Есть «старше тридцати» против «младше тридцати». Не думаю, что можно понять шестидесятые, Вьетнам, лав-ины *(собрания людей для медитаций, любви и прочего хиппарства),* ЛСД и всю эру отцеубийственного бунта, которые вдохновили настроение «Мы-порвем-ваше-представление-Америки-с Бивером Кливером-и-республиканцами» ранней постмодернистской литературы, не понимая рок-н-ролла. Потому что рок был и есть о побеге на свободу, переходе пределов, а пределы обычно ставят родители, предки, старшие.

ЛМ: Но пока что немного людей писали что-то интересное о роке — Ричард Мальцер, Питер Гуральник…

ДФВ: Есть еще парочка. Лестер Бэнгс. Тодд Гиттлин, он еще пишет отличные статьи о ТВ. Что нас с Марком особенно заинтересовало в рэпе, так это подлый пинок, который он дает всему историческому мы-против-них постмодернистской поп-культуры. Так или иначе, а рэп выступает для молодого черного городского населения тем же, чем рок-н-ролл был для многорасовой молодежи пятидесятых и шестидесятых. Очередная попытка освободиться от прецедентов и ограничений. Но в рэпе есть противоречия, которые в извращенном свете показывают, как в эру, в которой бунт — сам по себе товар, продающий другие товары, бунт против корпоративной культуры не только

невозможен, но и непоследователен. Сперва есть рэперы, которые зарабатывают репутацию, исполняя песни про Убей Белый Корпоративный Планктон, а потом быстренько подписывают контракты со звукозаписывающими студиями, которыми владеют белые, и не только не стыдятся того, что «продались», но еще выпускают платиновые альбомы не только про Убивать Белый Планктон, но и про то, какими они стали богатыми после подписания контракта! Получается музыка, которая одновременно ненавидит ценности белых республиканцев из рейгановских восьмидесятых и восхваляет материализм золота-и-БМВ, по сравнению с которым Рейган выглядит чертовым пуританином. Дико расистские и антисемитские черные исполнители работают на лейблы, которыми владеют белые, а часто и евреи, и превозносят этот факт в своем творчестве. Конфликты тут так и притягивают. Только подумаю, а уже слюнки текут.

ЛМ: Это очередной пример дилеммы, с которой сегодня сталкиваются авангардные новички — принятие (и отсюда вытекающее «приручение») бунта системой, о чем говорят люди вроде Джеймисона.

ДФВ: Про Джеймисона я знаю немного. Для меня рэп — максимальный дистиллят восьмидесятых США, но если отступить и подумать не только о политике рэпа, но и любви белых к нему, все вдруг становится мрачно. Сознательный ответ рэпа на нищету и подавление американских черных похож на какую-то жуткую пародию на черную гордость шестидесятых. Похоже, мы в эре, когда подавление и эксплуатация больше не объединяют людей, не укрепляют лояльность, не помогают всем подняться над личными проблемами. Теперь ответ рэпа больше такой: «Вы нас эксплуатировали, чтобы разбогатеть, так что идите к черту — теперь мы будем сами себя эксплуатировать и сами разбогатеем». Ирония, жалость к себе, ненависть к себе теперь осознаны, подчеркнуты. Это связано с тем, о чем мы говорили, когда упоминали «Наш путь» и постмодернистскую рекурсию. Если у меня есть настоящий враг — отец для моего отцеубийства — то это как раз скорее Барт, Кувер и Берроуз, даже Набоков и Пинчон. Потому что, хотя их самосознание, ирония и анархизм и служили ценным целям и были необходимы в их время, поглощение их эстетики американской коммерческой культурой имело ужасные последствия для писателей и всех остальных. Эссе о ТВ на самом деле о том, какой ядовитой стала постмодернистская ирония. Это видно на примере Дэвида Леттермана, Гари Шэндлинга и рэпа. Но также это видно в чертовом Раше Лимбо, который вполне может оказаться Антихристом. Это видно и в Т.К. Бойле, и Билле

Воллмане, и Лорри Мур. Вполне заметно и в твоем приятеле Марке Лейнере. Лейнер и Лимбо — башни-близнецы постмодернистского юмора 90-х, веселого цинизма, ненависти, которая подмигивает, подначивает и притворяется, что только прикалывается.

Ирония и цинизм — именно то, что призвало лицемерие США пятидесятых и шестидесятых. Именно они сделали ранних постмодернистов такими великими писателями. Самое замечательное в иронии — что она разделяет объекты, поднимается над ними, чтобы мы разглядели все пороки, лицемерие и двойные стандарты. Добро всегда побеждает? Уорд Кливер — прототипичный отец пятидесятых? «Ну конечно». Сарказм, пародия, абсурдизм и ирония — прекрасные способы сорвать маску со всего и показать за ней неприятную реальность. Проблема в том, что как только будут развенчаны правила искусства и как только неприятные реальности, диагностированные иронией, будут раскрыты и диагностированы, что «потом»? Ирония полезна для развенчивания иллюзий, но все иллюзии в США уже развенчаны и переразвенчаны. Как только все поняли, что равенство возможностей — фальшивка, и Майк Брэди — фальшивка, и Просто Скажи Нет — фальшивка, что делать потом? Кажется, все, чего мы хотим — продолжать высмеивать. Постмодернистская ирония и цинизм стали целью, мерой веселой изощренности и литературной смекалки. Мало кто осмеливается пытаться говорить о том, как искупить все то, что неправильно, потому что умудренным иронистам такие люди покажутся сентиментальными и наивными. Ирония перешла от освобождения к порабощению. Есть одно замечательное эссе, в котором была фраза, что ирония стала песней заключенного, который полюбил свою клетку.

ЛМ: Гумберт Гумберт, похотливая горилла, описывает прутья собственной клетки с невероятной утонченностью. По сути, пример Набокова поднимает тему иронии и цинизма. В «Бледном огне» и «Лолите» есть ирония о структурах, изобретениях и так далее, но эта реакция исключительно гуманистическая, не ироническая. Это истинно и для Бартельми, например, или Стэнли Элкина, Барта. Или Роберта Кувера. Другой аспект касается презентации их самих и их сознаний. Красота и великолепие искусства человека ни в коей мере не ироничны.

ДФВ: Но ты говоришь о щелчке, о том, что наши постмодернистские предки не могут передать потомкам. Несомненно, некоторые из ранних постмодернистов, иронистов, анархистов и абсурдистов проделали великолепную работу, но невозможно передать щелчок от одного поколения к другому, как

эстафету. Щелчок идиосинкразический, личный. Единственное, что писатель может унаследовать от предка по искусству — определенную совокупность эстетических ценностей и убеждений, и, может, совокупность формальных техник, которые, может быть, — но только может быть — помогут писателю найти собственный щелчок. Проблема в том — как бы ее не недооценивали — что от постмодернистов к нам пришли сарказм, цинизм, маниакальная тоска, подозрение к любой власти, подозрение к любым ограничениям поведения и ужасная жажда иронического диагноза неприятностей вместо амбиции не только диагностировать и высмеять, но и искупить. Надо понять, что это все пронизало культуру. Это стало нашим языком; мы настолько в этом, что даже не понимаем, что это лишь одна точка зрения, одна среди множества. Постмодернистская ирония стала нашей средой.

ЛМ: Массовая культура — очередная очень «реальная» часть этой среды: рок, или телевидение, или спорт, ток-шоу, игровые шоу, неважно; это окружение, в котором мы живем, то есть — это наш мир…

ДФВ: Я всегда озадачиваюсь, когда критики относятся к отсылкам к популярной культуре в серьезной литературе как к какой-то авангардной стратагеме. В мире, в котором я живу и о котором пытаюсь писать, это неизбежно. Уйти от любой отсылки к поп-культуре значит либо быть ретроградом в плане того, что «разрешено» в серьезной литературе, либо писать о каком-то другом мире.

ЛМ: Ты ранее упоминал, что писать «Метлу системы» было для тебя перерывом — отдыхом от чисто технической философии. Ты еще можешь войти в этот «режим перерыва»? Это для тебя все еще «игра»?

ДФВ: Это больше не игра в духе смешков, приколов и возбуждения нон-стоп. То в «Метле», что строилось на подобной игре, в итоге оказалось легко забываемым, как мне кажется. И это не очень долго поддерживает весь проект. И я обнаружил, что это весьма непросто дисциплинировать себя так, чтобы играть в литературе, не поддавшись притом неуверенности, или тщеславию, или эго. Показывать читателю, что ты умный, или смешной, или талантливый, или еще что, пытаться понравиться, отбросив цельность — в этом всем просто недостаточно мотивационных калорий, чтобы поддерживать тебя в течении долгого времени. Надо дисциплинировать себя говорить от той части, что любит текст, любит то, над чем ты работаешь. Может, просто любит. (По-моему, здесь уместно вставить качающиеся ивы, ЛМ). Но сентиментально или нет — а это правда. Последняя

пара лет была для меня довольно засушлива в плане хорошего творчества, но если я в чем-то и прогрессировал, то, по-моему, в том, что убедился, что в хорошей литературе есть что-то вневременно жизненное и священное. Это не сильно связано с талантом, даже с таким блестящим талантом, как у Лейнера, или серьезным, как у Дейч. Талант — лишь инструмент. Это как иметь ручку, которая пишет, вместо ручки, которая не пишет. Не говорю, что могу последовательно разложить это все по полочкам, но кажется, будто огромная разница между хорошим искусством и так себе искусством лежит где-то в сердце цели искусства, в подоплеке сознания, стоящего за текстом. Это как-то связано с любовью. С тем, что говоришь из той части себя, что любит, вместо той, что хочет быть любимой. Знаю, это звучит совсем не весело. Не знаю. Но кажется, что то, что делают реально великие писатели — от Карвера до Чехова, до Фланнери О'Коннор, или как в «Смерти Ивана Ильича» Толстого или «Радуге тяготения» Пинчона — это «дают» что-то читателю. От реального искусства читатель уходит тяжелее, чем когда он к нему приходил. Полнее. Все внимание, вовлечение и усилия, что ты требуешь от читателя, не могут быть только ради твоей пользы; они должны быть ради него. Что особенно ядовито в современной культурной среде — из-за нее страшно жить дальше. Реально хорошее творчество, вероятно, исходит из готовности раскрыться, открыть себя в духовном и эмоциональных планах, так, что рискуешь сам что-то реально почувствовать. Быть готовым как бы умереть, чтобы как-то тронуть читателя. Даже сейчас, говоря это, мне страшно представить, как сентиментально оно будет выглядеть в печати. А чтобы пойти на это, а не просто говорить, нужна особая смелость, которой кажется, у меня еще нет. Я не вижу этой смелости в Марке Лейнере, Эмили Прагер или Брете Эллисе. Иногда вижу ее проблески в Воллмане, Дейч, Николсоне Бейкере, Эми Хоумс и Джоне Франзене. Это странно — это связано с качеством текста, но не очень связано с чистым писательским талантом. Это связано с щелчком. Раньше я думал, что щелчок происходит из «Твою мать, неужели я наконец-то сделал что-то хорошее». Теперь мне скорее кажется, что настоящий щелчок исходит из «Вот что-то хорошее, и, с одной стороны, я здесь не очень важен, и, с другой стороны, отдельно взятый читатель здесь, может быть, тоже не очень важен, но это хорошо, потому что тут есть некая извлекаемая ценность и для меня, и для читателя». А может, все просто — надо писать более щедро и менее зацикленным на эго.

ЛМ: У музыкальных жанров, вроде блюза или даже рока, есть свои упадки и подъемы в плане экспериментальности, но, в конце

концов, они всегда возвращаются к основным элементам, что составляют жанр, даже если те очень просты (как в блюзе). На ум приходит траектория карьеры Брюса Спрингстина. Что интересно фанатам любого жанра — они реально знают все формулы и элементы, так что могут реагировать на постоянные встроенные мета-игры и интертекстуальности, что происходят в любой жанровой форме. В каком-то смысле, их реакции эстетически сложны в плане того, что их интересуют бесконечные вариации на тему. В смысле, зачем еще они стали бы читать миллион этих книг (а настоящие фанаты жанра — не всегда дураки)? Я хочу сказать, что люди, которых действительно волнуют формы — серьезные писатели и читатели — не хотят, чтобы все формы «ломали», они хотят вариаций одной сути, которые покажутся чем-то новым. Фанаты блюза могли любить Хендрикса, потому что он все же играл блюз. По-моему, среди постмодернистских писателей всех поколений можно увидеть великое уважение к правилам и границам. Почти облегчение — узнать, что в шестидесятых детей не выплеснули с водой.

ДФВ: Ты, наверное, прав насчет уважения к границам. Шестидесятническое движение в поэзии — к радикальным стихам, в литературе — к экспериментальным рекурсивным формам, и их наследие моему поколению будущих писателей — это, по крайней мере, стимул серьезно задаться вопросом, каково истинное отношение литературного мастерства к границам. Мы уже видели, что можно нарушить несколько или все правила, и тебя не засмеют, но мы также видели и токсичность, которую может вызвать анархия. Часто, разумеется, полезно избавляться от стандартных формул, но не менее часто так же ценно и отважно посмотреть, что можно сделать внутри совокупности правил — вот почему мне куда интереснее формальная поэзия, чем верлибр. Может, теперь нашим краеугольным камнем должен стать Д. М. Хопкинс, который придумал «собственную» совокупность формальных ограничений, а потом, работая в ней, огорошил всех. Есть что-то такое в свободной игре в рамках строгой и упорядоченной структуры, что нравится читателю. И есть что-то мертвящее в полном капризе и плаванье по течению.

ЛМ: Подозреваю, что поэтому многие из старшего поколения постмодернистов — Федерман, Сукеник, Стив Кац и другие (может, даже Пинчон сюда подходит) — недавно написали книги, больше полагающиеся на традиционные формы. Вот почему прямо сейчас вашему поколению, кажется, важно вернуться к традиционным формам и переработать их, и узнать по новой эти структуры и формулы. Это уже происходит с некоторыми лучшими молодыми писателями Японии. Сам понимаешь, если

сказать: «К черту, выкинем все!», то в лоханке не остается ничего стоящего каких-либо усилий.

ДФВ: У меня пара последних лет эры постмодерна вызывали такое ощущение, как когда ты в средней школе, твои родители уезжают на дачу, а ты закатываешь вечеринку. Зовешь всех друзей и закатываешь дикую омерзительную потрясающую вечеринку. И какое-то время это круто, свобода и освобождение, власть родителей сброшена, дионисийский пир типа кот-из-дома-мыши-в-пляс. Но потом проходит время, и вечеринка становится громче и громче, и кончается дурь, и ни у кого нет денег, чтобы купить дурь, и все ломается и разливается, и на диване сигаретный ожог, и ты хозяин, это твой дом, и ты постепенно начинаешь мечтать, чтобы родители вернулись и восстановили чертов порядок. Не совсем идеальная аналогия, но мое поколение писателей, интеллектуалов и так далее вызывают у меня ощущение, что сейчас 3 утра, и диван уже прожгли в трех местах, и кого-то стошнило на стойку для зонтиков, и мы уже хотим, чтобы пир кончился. Отцеубийственный труд основателей постмодернизма — велик, но отцеубийство оставляет сирот, и никакие пиршества не исправят тот факт, что писатели моего возраста в течение всего формирующего взросления были литературными сиротами. Мы как бы хотим, чтобы вернулись родители. И конечно, нам неловко, что мы хотим их возвращения — в смысле, что с нами не так? Мы что, такие слабаки? Нам действительно нужны власть и границы? И самое неловкое, что мы постепенно начинаем понимать, что родители не вернутся — а это значит, «нам» придется стать своими родителями.